

SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN

Departamento de Historia Contemporánea

Universidad Complutense de Madrid

Curso 2017/2018

**Los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos de Cáceres (1958-1970).
Encuentros musicales y culturales en la “Plaza Mayor de la Hispanidad”**



Juan Gutiérrez Ruiz

Sesión: 19 de diciembre de 2017, 18:00 h.

**Lugar: Seminario del Departamento de Historia Contemporánea.
Facultad de Geografía e Historia**

Introducción

En una de las escenas finales de la película *La cuarta carabela* (1961), escrita y dirigida por Miguel Martín, uno de los personajes principales, el Embajador, interpretado por Rafael Bardem, le comenta a su nieta en la trama que en vez de tres carabelas, haciendo referencia a la Niña, la Pinta y la Santa María, las carabelas utilizadas por Cristóbal Colón en su primer viaje a América, existía una cuarta carabela de relevancia para el vínculo existente entre España y América, concretamente con Hispanoamérica, conforme al discurso transmitido en la película. El Embajador le explicaba a su nieta la importancia, desde su punto de vista, de la cuarta carabela en los siguientes términos:

“La cuarta es la mejor de todas...Es el espíritu que flota sobre las otras tres cada día más fuerte, navegando de orilla a orilla de Hispanoamérica.”

Al su nieta responderle que al mencionar la cuarta carabela inicialmente creía que se refería a otra embarcación adicional, el Embajador le contestaba:

“¡Claro que lo es! A bordo de esa nave espiritual han traído estos muchachos lo más hermoso de sus bailes y de sus canciones. En la cuarta carabela van a hacer una travesía tan larga como sus vidas.”

La “nave espiritual” a la que hacía alusión no era otra que la hispanidad y los “muchachos” que la habían “abordado” eran los miembros de los grupos folklóricos de distintos países de América Latina¹ que habían participado en la película, tanto formando parte de la trama, lo que incluía interludios musicales interpretando canciones latinoamericanas, entre las que se encontraban *Alma llanera*, *El tambor de la alegría*, *Cocoroco* y *La presentida*, como interpretando porciones de la banda sonora. Su participación en la misma se comprende al tener en consideración que el guion de *La cuarta carabela* estaba inspirado en los Festivales

¹ El que en varias de las ediciones participaran agrupaciones de Brasil y Haití motiva que utilizemos el término América Latina en vez de Hispanoamérica, que era el que se utilizaba en la promoción y en los discursos de los festivales, para referirnos al área geográfica y cultural de donde provenían los participantes del continente americano. Por consecuencia utilizaremos también el término latinoamericano (la excepción sería el caso de los miembros de la agrupación Los Conquistadores de Bradenton, provenientes de los Estados Unidos y que participaron en los festivales en 1962). Esto se hace reconociendo que ambos términos, Hispanoamérica y América Latina, conllevan una carga ideológica y que ninguno delimita perfectamente el objeto de estudio.

Folklóricos Hispanoamericanos de Cáceres (1958-1970), festivales que eran el motivo por el que estos grupos se encontraran en España.²

La trama de la película se desarrolla alrededor de un grupo de estudiantes latinoamericanos del Colegio Mayor de Nuestra Señora de Guadalupe³ (representados por actores españoles) que viajan a Cáceres, Alicante y Palma de Mallorca acompañando a los grupos folklóricos en una gira por España, viaje que da ocasión para que se formen diversos vínculos amorosos entre los personajes de la película y se transmita el discurso de la hispanidad a través de un ambiente musical de folklore latinoamericano. Desde el inicio de la película, en el que se simula el primer viaje de Colón a América por medio de dibujos animados, quedaba claro cuál era el mensaje que se quería transmitir por medio de una voz en off que al referirse a este viaje declaraba que estaba “desarrollándose el acontecimiento más importante en la historia del mundo”. Aparte del primordial llamado a apreciar el folklore, a lo largo de la película se exponen varias de las características fundamentales del discurso de la hispanidad. En la misma se transmite el mensaje de hermandad que se entendía debía existir entre España y América, se presenta a España como un lugar privilegiado para el encuentro entre “hispanoamericanos”, subrayándose la relevancia del Instituto de Cultura Hispánica (ICH) para que esto ocurriese, al que se nombra como “cuartel general” de los grupos participantes en el festival, se identifica lo español con lo “hispanoamericano” por medio de un proceso de equiparación, y se declara la susceptibilidad de la historia a que tenga “distintas interpretaciones”, de la posibilidad de que los acontecimientos históricos sean distintos de lo que “se cuenta en los libros”, lo que podría interpretarse como un llamado al revisionismo histórico que fue tan frecuente durante el franquismo, en especial respecto al proceso de colonización y conquista de América, a fin de mejorar la visión que se tenía de España al otro lado del Atlántico. Al declarar a Cáceres como “Plaza Mayor de la Hispanidad”, la película además se convertía en una prolongación del discurso de la hispanidad transmitido particularmente en el marco de los festivales, pues esta consigna que le había sido dada a Cáceres por Blas Piñar (tercer director del ICH y propulsor

² En la película intervinieron agrupaciones de: Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Chile, Filipinas, Haití, México, Panamá, Perú y Uruguay.

³ El Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe era la residencia de estudiantes instaurada en la Ciudad Universitaria por el Instituto de Cultura Hispánica en 1947 para promover el intercambio académico y cultural con los posibles futuros dirigentes de los países latinoamericanos con el fin de que estos adquiriesen una visión positiva de la España franquista. “Fundación del Colegio Mayor Hispanoamericano de Nuestra Señora de Guadalupe,” *ABC*, 19 de enero de 1947, 24; “Colegio Mayor de Nuestra Señora de Guadalupe,” *Mundo Hispánico* no. 9 (octubre, 1948): 37.

originario de los festivales, si nos dejamos llevar por su autobiografía)⁴ durante el I Festival celebrado en 1958, se había convertido en el lema de los festivales, la frase siempre repetida al momento de mencionar a Cáceres en los mismos. La película claramente establecía su vínculo con estos festivales, lo que se plasmaba por medio del uso de carteles de ediciones anteriores en la escenografía o con frases en las que los personajes declaraban el entusiasmo por la edición de ese año de estos encuentros folklóricos.⁵

Son estos Festivales Folklóricos Hispanoamericanos (1958-1970), los que pretendemos estudiar en la tesis doctoral, tanto en sus aspectos musicales (junto con los bailes que acompañaban a esta faceta), ideológicos, políticos, y organizativos. Originalmente organizados por el ICH, junto con el Ayuntamiento de Cáceres, como parte de su política cultural hacia América Latina, y a su vez vinculados con la promoción turística de la Alta Extremadura, con el recorrido turístico nombrado por el régimen como la Ruta de los Conquistadores, los festivales pasarían a partir de 1964 a ser organizados en colaboración con el Ministerio de Información y Turismo, como parte de su programa de Festivales de España. Si bien en su aspecto musical los festivales consistían esencialmente de un certamen en el que los distintos grupos folklóricos participantes eran juzgados por un jurado, con la consiguiente entrega de premios, estos festivales comprendían mucho más que los espectáculos musicales. Comenzando con su inauguración que incluía todo un ceremonial lleno de simbología de la hispanidad, en donde se nombraba una reina del festival y en la que la veneración a la Virgen de Guadalupe desempeñaba un rol trascendental, pasando por cenas de galas, capeas, desfile de carrozas, fiestas del romance y representaciones teatrales, al momento de concluir el festival el público asistente había disfrutado de una variedad de actividades que aparte de fomentar el intercambio cultural entre los cacereños y latinoamericanos, de promover el sentido de comunidad de los cacereños, también le inculcaba unos ideales, una cosmovisión, que aun cuando podría resumirse como la ideología de la hispanidad, habría que matizar que era una hispanidad adaptada al ámbito extremeño, a la tierra en donde habían nacido “los dioses” responsables de la conquista de América. Claro está, a lo largo de las transformaciones sufridas por los festivales, siendo la de mayor impacto la entrada del Ministerio de Información y Turismo como una de las entidades organizadoras, lo que implica que no todas las actividades antes mencionadas estarían presentes en las distintas

⁴ Blas Piñar, *Escrito para la historia* (Madrid: Colección Denuncia, 2000), 18-19.

⁵ *La cuarta carabela*, 35 milímetros (1961; España: Producciones Miguel Mezquíriz). La película se encuentra disponible en la Filmoteca Española.

ediciones, lo que continuó siendo una constante fue el uso del folklore latinoamericano por parte del franquismo en beneficio de su política cultural hacia América Latina y Extremadura, del “folklore mestizo” que en muchas ocasiones adquirió connotaciones de exotismo en sus representaciones al asociarse con la música indígena. M. Serrano (muy probablemente Miguel Serrano Gutiérrez)⁶ por medio de unos versos de su poema *Salutación de la madre a sus hijos* escritos en ocasión del III Festival declaraba manifiestamente cuál era el provecho que entendía se sacaba a los festivales en términos de la participación latinoamericana en los mismos:

“Todos los años a estas fechas, / os espero para lo mismo. / La casa es grande y quiero poblarla de vuestro ruido. / Así, que os vea, para que vean que estáis conmigo, / sacar de las viajeras maletas/ las banderas de vuestro destino, / ante la Gran Plaza/ del Palacio Mayor de nuestro nido.”⁷

Teniendo en consideración la sensación de olvido y abandono que ha caracterizado a la región extremeña durante siglos,⁸ se comprende el impacto que tuvieron estos festivales para la población cacereña, al proveerle una visibilidad a su ciudad que antes no había experimentado durante el franquismo. Aparte de *La cuarta carabela*, los festivales serían documentados por Noticiarios y Documentales (NO-DO) en varios reportajes, como por ejemplo el titulado *Folklore Hispano-Americano*, producido para *Imágenes. Revista Cinematográfica* en 1958⁹ o el NO-DO del 12 de julio de 1965.¹⁰ El periodista y escritor cacereño Juan de la Cruz Gutiérrez Gómez describe en su blog *Cáceres, el blog de Juan de la Cruz*, cómo los grupos folklóricos participantes se presentaban ante “la mayor admiración por parte de las seis o siete mil personas” que acudían a presenciar el espectáculo en la Plaza de Toros de Cáceres durante los días del festival, días calificados por éste “de convivencia y de fraternidad” y destaca “la amplia pena y

⁶ Miguel Serrano Gutiérrez (1924-1996) fue un escritor y poeta cacereño colaborador de la Revista Alcántara, la principal revista de la intelectualidad cacereña durante el franquismo. Ver El blog de Manuel Vaz Romero-Nieto, “Miguel Serrano Gutiérrez. Escritor y poeta” <https://www.regiondigital.com/blogs/37-el-blog-de-manuel-vaz-romero-nieto/1336-miguel-serrano-gutierrez-escritor-y-poeta.html> (consultado el 11 de noviembre de 2017).

⁷ “Salutación de la madre a sus hijos”, *Extremadura* 17 de junio de 1960, 8.

⁸ Leer el capítulo *La configuración del espacio territorial y conciencia regional extremeña. El difícil afianzamiento de una región* en Ma. Monserrat Pastor Blázquez, “Los años del desarrollismo en Extremadura, 1955-1975: Aspectos demográficos y socioeconómicos” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1994), 24-153.

⁹ *Folklore Hispanoamericano*, 1958, RTVE, consultado el 13 de noviembre de 2017, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/folklore-hispanoamericano/2858658/>

¹⁰ *Noticario Núm. 1.175 C*, 1965, RTVE, consultado el 13 de noviembre de 2017, <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1175/1476316/>

pesar en los ambientes populares de Cáceres”, ante la interrupción de estos festivales.¹¹ Aunque esta visión podría considerarse como una idealista pues existe evidencia de tensión por motivo de la organización de los festivales entre el ICH y el Ministerio de Información y Turismo, de cuestionamientos de los grupos participantes ante decisiones tomadas por el ICH, además de que el fervor del público se había reducido en sus últimas ediciones, el testimonio de Gutiérrez Gómez sirve para demostrar la estimación que los cacereños le dieron a los mismos. Incluso, ya para 1973 aun cuando continuaban realizándose los Festivales de España en Cáceres con un predominio de la música folklórica latinoamericana en sus escenarios, *Extremadura* hacía alusión a los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos de una manera nostálgica:

“tenemos que preguntarnos si el año que viene podremos tener, como se nos ha prometido en repetidas ocasiones, los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos, los auténticamente cacereños que, además, pueden promocionar a la ciudad a nivel de los países de habla hispana”.¹²

La relevancia de estos festivales no únicamente estaría restringida al ámbito cacereño pues los mismos se presentarían en varias ediciones en Trujillo y Plasencia, viajarían en la segunda edición a Alicante, Palma de Mallorca, Barcelona y Zaragoza¹³ (siendo este viaje el que inspiraría el recorrido de la trama de *La cuarta carabela*), incluso en esta edición una representación de los participantes del festival, acompañados por Blas Piñar, tendrían una audiencia con Franco vestidos con trajes típicos en El Pardo,¹⁴ y además realizarían funciones benéficas en el Palacio de los Deportes de Madrid en favor de los damnificados por el terremoto de Chile de 1960.¹⁵ Aparte de analizar el significado que tuvieron para los lugares en donde se efectuaron los festivales (enfocándose nuestro trabajo en la ciudad de Cáceres) y el público que presenció los mismos, habría que considerar, de manera independiente a los intereses diplomáticos del régimen porque se presentaran en sus escenarios, la repercusión que tuvo para los músicos latinoamericanos, la mayoría de ellos no muy reconocidos, esta oportunidad de

¹¹ Juan de la Cruz Gutiérrez Gómez, 25 de julio de 2012, “Aquellos Festivales Folklóricos Hispanoamericanos,” *Cáceres, el blog de Juan de la Cruz*, <http://juandelacruzgutierrez.es/aquellos-festivales-folkloricos-hispanoamericanos> (consultado el 12 de noviembre de 2017)

¹² “Anoche finalizaron los Festivales de España en Cáceres”, *Extremadura* 3 de julio de 1973, 4.

¹³ “II Festival de Folklore Hispanoamericano. Nuevos Cantos de vida y esperanza,” *Mundo Hispánico* no. 135 (junio, 1959): 6.

¹⁴ “Participantes del Festival Hispano-americano, en El Pardo”, *Ya* 18 de junio de 1959, 1.

¹⁵ “El festival folklórico pro damnificados chilenos”, *ABC* 18 de junio de 1960, 60; “Esta noche, en el Palacio de los Deportes, festival pro Chile”, *Pueblo* 21 de junio de 1960, 10 “Hoy, festival pro damnificados de Chile”, *Ya* 21 de junio de 196, 1;

viajar a España para presentar la música folklórica de sus países de origen. Pero no se puede dejar de un lado la función que tuvo la diplomacia en estos encuentros, ya que en la mayoría de las ediciones se nombraron como reinas de los festivales a hijas de diplomáticos latinoamericanos que desempeñaban sus funciones en Madrid, lo que lleva a pensar que esta designación se realizaba con el propósito de asegurar la presencia oficial de los países latinoamericanos en los festivales a fin de que como indicaba Serrano en sus versos, “vean que estáis conmigo”.

Sin embargo, en el contexto de las relaciones internacionales ya no era indispensable el apoyo de los países latinoamericanos al régimen franquista, que hacía un lustro había salido de manera oficial del aislamiento en que se había encontrado luego de finalizada la Guerra Civil Española, al momento de efectuarse el I Festival en 1958,¹⁶ por lo que esto nos lleva a cuestionar si el interés por la presencia diplomática latinoamericana se valoraba primordialmente en términos de lo que pudiera aportar a la imagen del régimen ante los propios cacereños (teniendo en cuenta la poca repercusión que tuvieron los festivales al otro lado del Atlántico), o si simplemente era una manera de mantener complacidos a los diplomáticos latinoamericanos, pues ha quedado establecido que la hispanidad era una política cultural que iba dirigida primordialmente a las élites latinoamericanas¹⁷ por lo que los festivales cumplirían con este cometido por medio del nombramiento de las hijas de estos como reinas de los festivales, o por la participación de las agrupaciones de las asociaciones de estudiantes latinoamericanos residentes en España.

Lo cierto es que al celebrarse el I Festival, con motivo del IV centenario de la muerte del emperador Carlos V, el ICH y su política cultural hacia América Latina ya no disfrutaba de la importancia que habían tenido para el régimen durante el primer franquismo, lo que no significa que la ideología de la hispanidad dejara de tener su utilidad en la esfera nacional. Uno de los principales argumentos a desarrollar en la tesis es que la ideología hispanidad durante el franquismo no debería considerarse en términos lineales, es decir, una hispanidad que comenzó con connotaciones imperiales para pasar a una de intercambios culturales, y finalizar con la repercusión dada al factor económico, sino que habría que repensarla teniendo en cuenta el

¹⁶ Fue en 1953 que España había logrado el Concordato con la Santa Sede y el Pacto de Madrid con los Estados Unidos.

¹⁷ Ver, Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla, *Imperio de papel: acción cultural y política exterior durante el primer franquismo* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992); María A. Escudero, *El Instituto de Cultura Hispánica* (Madrid: Editorial MAPFRE, 1994)

espacio en el que fue transmitido el mensaje, por lo que en nuestro caso la asociación de Extremadura con el proceso de colonización y conquista de América es fundamental para comprender el tipo de hispanidad transmitida en los poemas de la Fiesta del Romance, en las canciones e himnos interpretados con esta temática y en el ceremonial encontrado en estos festivales. A su vez, los propios Festivales Folklóricos Hispanoamericanos son una evidencia del declive que ya experimentaba el ICH durante la década del 60, pues el Ministerio de Información y Turismo pasó a colaborar en su organización en 1964, luego de que en 1963 no se realizara el festival al parecer por falta de presupuesto del ICH y del Ayuntamiento de Cáceres. A la larga, la visión que tenía el Ministerio de Información y Turismo para los festivales terminaría de imponerse sobre la del ICH, causando que para 1969 *Extremadura* escribiera sobre la edición de ese año de los “Festivales Folklóricos y de España” (nombre representativo de los conflictos de visión que se tenía para los festivales y de las transformaciones experimentadas),¹⁸ lo siguiente:

“Hemos pulsado las opiniones y aunque como decíamos en general son favorables, queda un regusto de aquellos otros festivales; los Folklóricos Hispanoamericanos, que llenaban nuestras calles de esa alegría contagiosa de los grupos de jóvenes de países hermanos que, con sus variopintas indumentarias y sus ganas de dejar bien alto el pabellón del país que representaban en los concursos nocturnos, vivían en una constante demostración folklórica, mezclados con todo el pueblo que sabía agradecer estos actos de hermandad y cariño hacia Cáceres.

No queremos con esto decir que estos otros festivales, más asépticos, más racionales, no sean meritorios y dignos de elogio, ya que cumplen una indudable misión cultural, pero lo que nadie nos discutirá es que la ciudad no llega a vibrar como en aquellos otros de inefable recuerdo.

¹⁸ Existen varias referencias de prensa en las que se les llama Festivales Folklóricos Hispanoamericanos, lusos y filipinos. Especialmente en 1962 que serían los V Festivales. Sin embargo, en el programa oficial de ese año se le llama V Festival de Folklore Hispanoamericano. No poseemos documentación que explique porque se le llamaba de esa manera, pero es muy probable que estuviera vinculado con los intereses diplomáticos del régimen pues en 1962 el presidente de Filipinas, Diosdado Macapagal, visitó España en las fechas en las que celebraba el festival. Ver “EN EL AYUNTAMIENTO. Clausura de los V Festivales folklóricos hispanoamericanos-luso-filipinos”, *Extremadura* 6 de julio de 1962, 10; “El presidente de Filipinas ofreció anoche una cena de honor de S. E. el Jefe del Estado”, *Extremadura* 3 de julio de 1962, 1; V Festival de Folklore Hispanoamericano, Cáceres junio 1962 Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, Caja 108, Carpetilla 5892, Portafolio Festival Folklore Cáceres 1962; En 1964 la siguiente noticia también los nombra de la manera antes señalada: “El alcalde ofreció anoche una copa de vino español a los grupos participantes en los Festivales folklóricos”, *Extremadura*, 1 de julio de 1964, 5.

Simplemente, al pasar por la Plaza y ver en el balcón del Ayuntamiento las banderas de los países hijos de España que allí ondeaban, daba aire y personalidad a las festividades.

Con esto, no creemos ni queremos hacer una crítica pública con respecto a los Festivales que ayer terminaron.”¹⁹

A pesar de estas últimas palabras la crítica claramente había quedado impresa, estableciendo una preferencia y distinción entre lo que se entendía habían sido los festivales en el pasado y la manera en cómo se proyectaban en el presente, transformación que por lo demás no debe considerarse particular a estos festivales pues como es discutido por los estudios académicos sobre festivales, la evolución es una característica esencial de estos eventos.²⁰ Un año después de esta crítica, se celebró el último de los festivales en Cáceres durante el franquismo que se promocionó como Festivales Folklóricos Hispanoamericanos, si bien como arriba señalado ya la denominación iba acompañada por “y de España”,²¹ a consecuencia primordialmente de falta de presupuesto por parte del Ayuntamiento de Cáceres,²² pero también habría que analizar esta terminación como el resultado del cambio de visión para con los festivales que había comenzado al pasar a formar parte de los Festivales de España, y lo que esto significó en términos ideológicos, de financiación y de participación de las agrupaciones. Este es el motivo para culminar nuestro estudio en 1970 aun cuando en 1973 volverían a celebrarse los Festivales de España en Cáceres con una participación destacada de la música folklórica latinoamericana,²³ pero para entonces, aparte de una denominación oficial distinta, de que el ICH ya no estaba involucrado en su organización, los festivales tenían un carácter distinto en cuanto a los eventos que se celebraban, respecto al ceremonial involucrado en estos y el énfasis dado a la ideología transmitida, por lo cual es preciso establecer una demarcación en este año de 1970.

La documentación a utilizar en la tesis incluye: programas oficiales de los festivales, periódicos y revistas, memorias, novelas, película *La cuarta carabela*, documentales del NO-

¹⁹ “Acabaron los FESTIVALES”, *Extremadura*, 3 de julio de 1969, 4.

²⁰ Leer, Donald Getz, “The nature and scope of festival studies,” *International Journal of Event and Management Research* 5, no. 1 (2010): 1-47.

²¹ “Esta noche comienzan los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos y de España”, *Extremadura* 25 de junio de 1970, 5.

²² “No habrá Festivales de España”, *Extremadura* 16 de junio de 1971, 4.

²³ Tenemos conocimiento que los Festivales de España en Cáceres, se celebraron al menos hasta 1977. Por lo investigado en la prensa parece que estos no se celebraron en 1978. No se investigó más allá de este año. “Festivales de España. Se celebrarán en Cáceres del 22 al 25 de julio”, *Extremadura*, 15 de julio de 1977, 6; “Clamorosa actuación de Mercedes Sosa y los Calchakis. (Mi voz puede hacer abrir las flores en otoño)”, *Extremadura*, 25 de julio de 1977, 7.

DO, grabaciones sonoras de los festivales realizadas por el ICH, documentación del archivo del ICH, Archivo General de la Administración (AGA), Archivo Municipal de Cáceres y Archivo Provincial de Cáceres.

Revisión Historiográfica

Sobre los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos de Cáceres no se ha realizado ninguna investigación histórica, siendo apenas mencionados en algunas obras, como por ejemplo, *El octavo pecado de la capital. El cine en el Cáceres de los años 50* de Angélica García-Manso,²⁴ *La plaza de toros de Cáceres. Apuntes históricos* de César García González,²⁵ o *Cáceres durante el franquismo. Memorias* de Ricardo Hurtado de San Antonio,²⁶ lo cual es sintomático del estado de la historiografía sobre Extremadura, y de Cáceres en particular, en el sentido de que no ha sido una de las regiones españolas a la que mayor atención se le ha dado en los estudios históricos contemporáneos. Para que esta tesis contribuya a subsanar este déficit con una visión abarcadora de lo que fueron estos festivales habría que tener en consideración varias corrientes historiográficas, sobre las que ya existen varias referencias dedicadas al periodo de la dictadura franquista que nos ayudan a enmarcar nuestro trabajo, como será discutido a continuación.

Los estudios históricos sobre festivales toman como la obra pionera el trabajo de Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de Francois Rabelais*, siendo fundamentales para posteriores estudios su discusión sobre las relaciones de sociabilidad de la comunidad durante las festividades, en su caso concreto el carnaval y la idea de la celebración de estas festividades durante un tiempo especial, distintivo, separado del diario vivir. Aun cuando esta obra fue publicada originalmente en 1965, sería no obstante a partir de la década de los 90 que los estudios concretamente sobre festivales tomarían auge en el ámbito

²⁴ Angélica-García-Manso, *El octavo pecado de la capital. El cine en el Cáceres de los años 50* (Mérida, España: Gobierno de Extremadura. Consejería de Educación y Cultura, 2013), 22-23.

²⁵ César García González, *La plaza de toros de Cáceres. Apuntes históricos* (Cáceres, España: Caja de Extremadura, 2011), 62.

²⁶ Ricardo Hurtado de San Antonio, *Cáceres durante el franquismo. Memorias* (Sevilla: Padilla Libros Editores & Libreros), 191.

académico. A partir de entonces estos estudios le prestan atención a diversos aspectos de estos eventos, siendo el análisis histórico uno de sus intereses, pues no siempre su enfoque es sobre el pasado sino que sus estudios son usados para el manejo de festivales en el presente. Estos incluyen perspectivas antropológicas, sociológicas, turísticas y organizativas. Por lo cual se discuten cuestiones sobre el ritual, lo simbólico, la autenticidad, la recepción del público, el mercadeo, la programación del espectáculo puesto en escena, la relación entre los visitantes y la comunidad local, el rol de las políticas culturales del estado, el impacto económico del turismo, entre otros temas.²⁷

En el caso concreto de los escritos históricos sobre festivales musicales, estos se han visto contagiados por el interés demostrado en el mundo académico por estos eventos, ya sean de música “cultura”, popular o folklórica. Sin embargo, hay que indicar que respecto al estudio de festivales de música durante el franquismo la bibliografía es limitada.²⁸ La obra a destacar es *El Festival Internacional de Santander (1932-1958). Cultura y política bajo Franco* de Jesús Ferrer Cayón, en la cual se analiza este festival de música “cultura” santanderino dentro de la tradición de festivales europeos remontándose en su estudio hasta la época greco-romana, y por medio de la cual Ferrer Cayón demuestra como el uso político y social de la música, dentro la política cultural durante el franquismo, tuvo sus bases en los proyectos culturales de la Segunda República, demostrándose así una continuidad de ideas en este ámbito entre la república y la dictadura, específicamente durante el periodo en el que Joaquín Ruíz-Giménez estuvo al frente del Ministerio de Educación Nacional (1951-1956), periodo que concurre con los primeros años del festival (1952-19657), que es la época sobre la que se hace la mayor aportación historiográfica. Aportación que es significativa ya que gracias a una labor de investigación rigurosa se pone de manifiesto la relevancia del Festival de Santander para la esfera nacional, al ser el festival que dio el impulso necesario para que surgieran los Festivales de España (sobre los que trae a luz una documentación de gran valor),²⁹ y la internacional, al formar parte de la

²⁷ Leer Jane Ali-Knight et al., eds., *International Perspectives of Festivals and Events: Paradigms of Analysis* (Oxford: Elsevier Science, 2009); Waldemar Cudny, “The Concept, Origins and Types of Festivals,” en *Festivalisation of Urban Spaces. Factors, Processes and Effects* (Suiza: Springer Geography, 2016), 11-42.

²⁸ Aparte de las obras discutidas a continuación habría que nombrar el ensayo de Javier Suárez Pajares, “Festivals and Orchestras. Nazi Musical Propaganda in Spain during the Early 1940s” en *Music and Francoism*, ed. Gemma Pérez Zaldondo y Germán Gan Quesada (Italia: Brepols, 2013), 59-95.

²⁹ Aun cuando son discutidos someramente en algunas otras obras, como por ejemplo en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen 7. La música en España en el siglo XX*, sería sumamente provechoso un estudio específico sobre los Festivales de España. La aportación de Ferrer Cayón es fundamental y en esta tesis se pretende

estrategia del régimen en el ámbito cultural que tenía como fin mejorar su imagen en esta esfera, finalidad a la que aportó al pasar a formar parte de la Asociación Europea de Festivales de Música en 1956.³⁰

Por su parte, existen dos escritos que tratan específicamente los intercambios musicales entre España y América durante el franquismo por medio de un festival, el Festival de Música de América y España (1964-1970). Estos fueron tres festivales de música “cultura” celebrados en Madrid que sirvieron como punto de encuentro entre los compositores más reconocidos de España y América, de escenario para promover sus composiciones y como muestra de los acuerdos culturales alcanzados entre España y Estados Unidos con motivo de la renovación del Pacto de Madrid en 1963. Los escritos son el ensayo de Daniel Moro Vallina *El Festival de Música de América y España (1964-1970). Intercambios musicales entre las dos orillas*³¹ y la tesis doctoral de Alyson Payne que estudia el primero de estos festivales, *The 1964 Festival of Music of the Americas and Spain: A Critical Examination of Ibero-American Musical Relations in the Context of Cold War Politics*.³² En cuanto al ensayo de Moro Vallina el mismo es un buen resumen de lo que fueron estos festivales, discutiéndose cuál fue la música programada y las confrontaciones estéticas que surgieron debido primordialmente a un choque generacional de los compositores participantes, junto con el valor dado por el régimen al intercambio cultural y lo que esto representaba para la imagen de España en el contexto de las relaciones internacionales. Sin embargo, una crítica que se le debe hacer al ensayo es que el mismo se fundamenta únicamente en fuentes de hemeroteca, una típica carencia que ha padecido la historiografía musical, en especial la española y latinoamericana (si bien hay que indicar que a partir del nuevo siglo se han hecho avances significativos en esta área), que indudablemente limita la profundidad y las perspectivas que se le puede dar al análisis del tema discutido. Mientras, la tesis de Payne presenta el I Festival de Música de América y España como una continuidad de la política

discutir elementos relevantes sobre los mismos, pero debido a la magnitud y el impacto de estos festivales sería conveniente que se estudiaran de manera exclusiva. Alberto González Lapuente, “La zarzuela y sus derivados,” en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen 7. La música en España en el siglo XX*, ed. Alberto González Lapuente (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012), 489-91.

³⁰ Jesús Ferrer Cayón, *El Festival Internacional de Santander (1932-1958). Cultura y política bajo Franco* (Granada: Libargo, 2016).

³¹ Daniel Moro Vallina, “El Festival de Música de América y España (1964-1970). Intercambios musicales entre las dos orillas,” *Cuadernos de Música Iberoamericana* no. 24 (2012): 143-174.

³² Alyson Payne, “The 1964 Festival of Music of the Americas and Spain: A Critical Examination of Ibero-American Musical Relations in the Context of Cold War Politics” (Tesis de doctorado, Universidad de California, Riverside, 2012).

cultural de Estados Unidos hacia América Latina, política ejecutada durante la década del 60 por medio de la Alianza para el Progreso, lo que se manifiesta a través de la participación de la Organización de Estados Americanos (OEA) en su organización. Payne argumenta que la OEA consideraba que España podía ser una influencia positiva para los países latinoamericanos en su esfuerzo por combatir el comunismo en el contexto de la guerra fría, entretanto que por el lado de España se veía el festival como una oportunidad de demostrar el progreso alcanzado durante la dictadura, además de una actitud conciliadora hacia los exiliados (ejemplificado por la participación del compositor Rodolfo Halffter, quién se había exiliado en México al concluir la Guerra Civil Española), junto con su interés por incorporarse a las corrientes musicales de vanguardia. Por lo cual el trabajo de Payne, a semejanza de una variedad de obras sobre la música “cultura” durante la Guerra Fría, es uno que destaca el peso extra-musical que tuvo esta música durante este periodo, al confrontarse las estéticas occidentales *vis-a-vis* las soviéticas, y es en este sentido que se entiende el respaldo dado al serialismo en este festival, pues esta técnica compositiva tenía connotaciones de modernidad, progreso y libertad con las cuales el régimen deseaba se le vinculara.³³

Debido al realce dado a la ideología de la hispanidad en los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos, con su consecuente idealización del proceso de colonización y conquista de América, y de la figura del conquistador (lo que tomaba un mayor relieve al realizarse los festivales en Extremadura) se vuelve útil considerar asimismo los estudios sobre los festivales durante la época colonial de España en América, ya que este es el periodo al que se vuelve la mirada continuamente en estos eventos, y observar si se pueden observar paralelismos, prácticas similares, entre los festivales de ambas épocas, especialmente en relación al uso que hizo el régimen de las expresiones culturales latinoamericanas, incluyendo las indígenas, para sus propios intereses y en cómo se articula el empleo que hicieron los músicos y diplomáticos latinoamericanos de los festivales, es decir, cuál fue la utilidad obtuvieron de los mismos. Pues como ha indicado Linda Ann Curcio en *The Great Festivals of Colonial Mexico: Performing Power and Identity*:

³³ En el caso de la tesis de Payne, la crítica principal es que, como se manifiesta en el título, solo se analiza el primer festival cuando hubo tres, para lo que no expresa una justificación. La justificación podría ser una cuestión práctica, como el tiempo o la falta de recursos económicos para llevar a cabo una investigación exhaustiva, pero esto crea un vacío de información y perspectiva que debería ser documentada.

“These festivals were designed as tools of cultural hegemony in that Spanish officials sought to utilize festivals and their message as a means of social control. The Spanish ruling elite sought to dominate subject peoples culturally, inducing submission, and encourage the acceptance of their political agenda...Civil authorities also sponsored festivals designed to glorify the expanding empire and Spanish superiority. The military conquest completed, persuasion through music, dance, and public display, rather than the blast of muskets, was now marshaled in a Spanish effort to maintain control of a newly acquired empire.”³⁴

Salvando las distancias respecto al dominio físico y político (en relación a cómo eran practicados durante la época colonial) de los participantes en los festivales de Cáceres y en cuanto a que el público al que se dirigían mayoritariamente estos festivales era español, se puede establecer cierta correspondencia entre los festivales descritos por Curcio y los realizados durante el franquismo, teniendo en cuenta que la hispanidad era una ideología que establecía una jerarquía racial y cultural entre españoles y latinoamericanos,³⁵ que en el caso de los festivales se reflejaba claramente en la exaltación del conquistador y la subestimación o la representación de exotismo dada a las prácticas musicales indígenas, y al observar el interés de las autoridades franquistas por educar a los cacereños a través de una política cultural que empleaba esta ideología para exaltar su pasado imperial.³⁶ Por lo cual, las perspectivas encontradas en los análisis empleados en las obras historiográficas que analizan estos festivales coloniales nos pueden servir de guía para ciertas discusiones tratadas en nuestra tesis.³⁷

³⁴ Linda Ann Curcio, *The Great Festivals of Colonial Mexico: Performing Power and Identity* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2004), 3.

³⁵ Leer Joan Ramon Resina, “Whose Hispanism? Cultural Trauma, Disciplined Memory, and Symbolic Dominance,” en *Ideologies of Hispanism*, ed. Mabel Moraña (Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press, 2005), 167; Sebastian Faber, ““La hora ha llegado”; Hispanism, Pan-Americanism, and the Hope of Spanish/American Glory (1938-1948),” en *Ideologies of Hispanism*, ed. Mabel Moraña (Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press, 2005), 67; María A. Escudero, “La imagen de América Latina difundida por el Instituto de Cultura Hispánica a través de su publicación “Cuadernos Hispanoamericanos”,” en *La formación de la imagen de América Latina en España, 1898-1989*, eds. Montserrat Hugué Santos et al., (Madrid : Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1992), 375.

³⁶ A este respecto es pertinente citar a Edward Said cuando declara:

“En nuestra época, el colonialismo directo está ya ampliamente perimido; en cambio, el imperialismo persiste en uno de sus ámbitos de siempre, en una suerte de esfera general cultural, así como en prácticas sociales específicas, políticas, ideológicas y económicas.”

Edward Said, *Cultura e imperialismo* (Barcelona: Editorial Anagrama, 1996), 43

³⁷ Leer, Alejandra B. Osorio, “The ceremonial King: Kingly rituals and Imperial power in seventeenth-century New world cities,” en *Festival Culture in the World of the Spanish Habsburgs* eds. Fernando Checa Cremades y Laura Fernández González (Farham, Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2015), 177-194; Víctor Mínguez Cornelles, “Routes and triumphs of Habsburg power in Colonial America,” en *Festival Culture in the World of the Spanish*

Por otro lado, la historiografía sobre la música en periodos de dictadura tuvo sus comienzos con los estudios sobre la relación de la música y el nazismo. El libro de Erik Levi *Music in the Third Reich*³⁸ publicado en 1994 se puede considerar ya un clásico de esta corriente historiográfica que se enfoca primordialmente en las implicaciones políticas, ideológicas, sociales, raciales, económicas, etc., de la música bajo regímenes dictatoriales. Lo que se conoce en la historiografía musical como aspectos extra-musicales. Obras posteriores a la de Levi, como *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich* de Pamela M. Potter³⁹ han venido a problematizar la visión predominante encontrada en su obra en el sentido de que la música fue una herramienta ideológica al servicio del nazismo, con un tajante rechazo por la música degenerada y los músicos judíos, destacando Potter las ambigüedades y contradicciones encontradas en el ambiente musical durante la Alemania nazi, lo que supuso concesiones a la música que se difundía dependiendo de la importancia que tuviera el músico o compositor de la misma para los intereses del régimen a nivel nacional e internacional, relegando las cuestiones estéticas o raciales a un segundo plano si se entendía que era beneficioso para la causa nazi.

Esta corriente historiográfica se ha expandido no sólo a otras geografías sino también respecto a los géneros musicales estudiados y al rol que estos tuvieron en las dictaduras. Así, por ejemplo, Sergio Pujol examina el caso del rock argentino durante la última dictadura militar argentina en *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*⁴⁰ y el libro editado por Pablo Vila *The Militant Song Movement in Latin America. Chile, Uruguay, and Argentina*⁴¹ analiza la Nueva Canción Chilena, el Canto Popular uruguayo y el Movimiento del Nuevo Cancionero argentino, en las dictaduras suramericanas de las décadas de los 1970 y 1980. Al contrario de la música analizada bajo el nazismo, la discutida en estas obras es la música que presentó un desafío a estas dictaduras ya fuera al exhibir sus exponentes un estilo de vida que

Habsburgs eds. Fernando Checa Cremades y Laura Fernández González (Farham, Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2015), 155-174; Patricia Lopes Don, "La construcción del orden colonial. Carnavales, triunfos y dioses de la lluvia en el nuevo mundo: una fiesta cívica en México-Tenochtitlan en 1539," en *Relaciones* 76, no. 19(Otoño 1998): 50-89.

³⁸ Erik Levi, *Music in the Third Reich* (New York: Palgrave Macmillan, 1994).

³⁹ Pamela M. Potter, *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich* (New Haven: Yale University Press, 1998).

⁴⁰ Sergio Pujol, *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)* (Buenos Aires: Emece Editores, 2005).

⁴¹ Pablo Vila, ed. *The Militant Song Movement in Latin America. Chile, Uruguay, and Argentina* (Lanham, Maryland: Lexington Books, 2014).

retaba las normas establecidas o por medio de una lírica, que haciendo uso de metáforas o alegorías, cuestionaba la falta de libertad bajo la que se vivía.⁴²

En el caso de España lo cierto es que en los últimos quince años se le ha prestado especial atención al estudio de la música durante el periodo franquista, enfocándose los trabajos historiográficos en el rol de la música como medio de propaganda de la ideología defendida por la dictadura, música que reflejaba el nacionalismo, unitarismo, conservadurismo y el rechazo a la vanguardia, en el caso de la música “cultura” (con una gradual apertura a partir de la década de 1950), que era impulsado desde el Estado, siendo los principales referentes de esta temática Gemma Pérez Zalduondo,⁴³ Beatriz Martínez del Fresno,⁴⁴ Javier Suárez Pajares⁴⁵ y Germán Gan Quesada.⁴⁶ Incluso en 2013 se publicó una recopilación de ensayos dedicados exclusivamente a este tema, coordinada por Pérez Zalduondo y Gan Quesada, titulada *Music and Francoism*.⁴⁷ Aunque en un principio sobre la faceta internacional de la música, de su empleo en intercambios culturales, los escritos se enfocaron en el periodo de la Guerra Civil y la posterior Segunda Guerra Mundial, esto es, se estudia el periodo en el cual el régimen franquista mantuvo una relación de colaboración con las Potencias del Eje, colaboración que traería consigo un intercambio musical significativo con los músicos e identidades musicales italianas y alemanas,

⁴² Unos ejemplos del estado en que se encuentra esta historiografía son las obras: Roberto Illiano y Massimiliano Sala, eds., *Music and Dictatorship in Europe and Latin America* (Turnhout: Brepols, 2009) y Esteban Buch et al., eds., *Composing for the State. Music in Twentieth-Century Dictatorship* (Abingdon, Oxon: Ashgate Publishing, 2016).

⁴³ Gemma Pérez Zalduondo, *Una música para el “Nuevo Estado”. Música, ideología y política en el primer franquismo* (Granada: Editorial Libargo, 2013).

⁴⁴ Beatriz Martínez del Fresno, “Realidades y máscaras en la música de la posguerra,” en *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso Vol. 2* coords. Ignacio Luis Henares Cuéllar et al., (Granada: Universidad de Granada, 2001), 31-82; Beatriz Martínez del Fresno “Mujeres, tierra y nación: las danzas de la sección femenina en el mapa político de la España franquista (1939-1952),” en *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)* coord. Pilar Ramos López (Logroño: Universidad de la Rioja, Servicio de Publicaciones, 2012), 229-254.

⁴⁵ Javier Suárez Pajares coord. *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005).

⁴⁶ Germán Gan Quesada, “La vigencia del modelo falliano en la música española de los primeros años 50: notas sobre la obra inicial de Critóbal Halffter,” en *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso Vol. 2* coords. Ignacio Luis Henares Cuéllar et al., (Granada: Universidad de Granada, 2001), 171-188; Germán Gan Quesada, “Músicas para después de una guerra... Compromisos, retiradas y resistencias en la creación musical catalana del primer franquismo,” en *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)* coord. Pilar Ramos López (Logroño: Universidad de la Rioja, Servicio de Publicaciones, 2012), 277-299.

⁴⁷ La editorial *Brepols Publishers* ha sido fundamental en la difusión de los escritos históricos que relacionan música y dictadura. La primera obra que publicó al respecto fue, *Italian Music during the Fascist Period*, luego le han seguido la ya mencionada *Music and Dictatorship in Europe and Latin America*, *Music and Francoism*, y *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*

en los últimos años se ha empezado a discutir la vertiente musical en las relaciones con los países americanos. Muestra de esto es el ensayo de Martínez del Fresno, *Las armas de Terpsícore en la recuperación diplomática del franquismo: Coros y Danzas de España en la Argentina de Perón (1948)*,⁴⁸ que siguiendo su especialidad en el estudio de la danza y los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Falange estudia el primero de los viajes de estas agrupaciones a América en una coyuntura histórica de aislamiento internacional, en donde se entendía que las presentaciones de los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Falange en el continente americano ayudaría a promover su proyecto hispanista sin llegar a una confrontación exacerbada con los grupos de presión opuestos a la dictadura franquista, o los escritos ya antes mencionados sobre los Festivales de Música de América y España. Por su parte, el que se podría considerar como el mayor aporte sobre este tema ha sido el congreso que se realizó en marzo de este año en la Universidad de Granada, formando parte de su comité organizador, Pérez Zalduondo y Martínez del Fresno, que se tituló *Música y danza entre España y América (1936-1960): itinerarios, instituciones, diplomacia y procesos identitarios*. Sin embargo, al momento las ponencias del congreso no se encuentran publicadas pero por lo visto en los títulos de su programa oficial las mismas tendrían que ser referencia obligatoria para nuestro estudio, pues por ejemplo María Isabel Cabrera y Pérez Zalduondo presentaron unas ponencias tituladas respectivamente *El mito de la hispanidad y su representación artística durante el franquismo* y *Música, danza e 'hispanidad' en torno a 1950: identidades, suspicacias y sentimientos en las relaciones hispano-argentinas*.⁴⁹

El que los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos de Cáceres no se hayan estudiado hasta ahora probablemente se debe no sólo de la tendencia historiográfica señalada en el párrafo anterior sino además a la preferencia dada en estos estudios de la música durante el franquismo al análisis de la música “cultura”. Pues aunque Martínez del Fresno ha hecho una contribución significativa sobre la música folklórica durante el franquismo a través de sus estudios sobre los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Falange, y Pérez Zalduondo y Carmen Ortiz, ésta

⁴⁸ Beatriz Martínez del Fresno, “Las armas de Terpsícore en la recuperación diplomática del franquismo: Coros y Danzas de España en la Argentina de Perón (1948),” en *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century* ed. Massimiliano Sala (Turnhout: Brepols, 2014), 243-264.

⁴⁹ “PROGRAMA CONGRESO MÚSICA Y DANZA ENTRE ESPAÑA Y AMÉRICA (1936-1960). ITINERARIOS, INSTITUCIONES, DIPLOMACIA Y PROCESOS IDENTITARIOS,” MÚSICA Y DANZA DURANTE LA GUERRA CIVIL Y EL FRANQUISMO (consultado el 28 de noviembre de 2017), <https://musicaydanzadurantelaguerracivilyelfranquismo.wordpress.com/2017/02/07/programa-congreso-musica-y-danza-entre-espana-y-america-1936-1960/>

última por medio de su ensayo *The Uses of Folklore by the Franco Regime*,⁵⁰ han aportado a la comprensión de cuáles eran los conceptos ideológicos que impulsaban al régimen a idealizar la vida del campo y sus expresiones artísticas, a promover el regionalismo musical folklórico como una manera aséptica de demostrar la diversidad del país que no retaba la idea de la unidad nacional, no deja de ser evidente que el gran conglomerado de los estudios se dedica a la música “cultura”. Lo cual por lo demás es una muestra de la siempre presente tensión entre “alta” cultura y “baja” cultura y muy probablemente de la tradicional estimación que ha tenido la musicología, que ha influenciado indudablemente a la historia de la música, en el sentido de sobrevalorar estéticamente la música “cultura”, convirtiéndola por lo tanto en merecedora de ser un objeto de estudio, en contraposición de la música “popular”, sin tener en consideración que tal juicio de valor es a su vez producto de una construcción histórica.⁵¹

Otro factor a tener en cuenta para entender la desatención que han tenido estos festivales y los intercambios musicales con América Latina en general, se debe a que las obras que examinan al Instituto de Cultura Hispánica, el organismo responsable de fomentar los mismos, lo hacen primordialmente desde una perspectiva institucional e ideológica, dejando a un lado los ejemplos específicos de estos intercambios. Tanto María A. Escudero en *El Instituto de Cultura Hispánica* como Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla en su libro sobre los antecedentes y primera etapa del Instituto de Cultura Hispánica, *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica, 1939-1953*,⁵² si analizan la puesta en práctica de la política cultural del franquismo hacia América Latina lo hacen fundamentalmente por medio de las publicaciones editoriales del ICH, como por ejemplo, de sus revistas *Cuadernos Hispanoamericanos* o *Mundo Hispánico*, por el fomento dado a la estancia de estudiantes e intelectuales latinoamericanos en las universidades españolas o en el caso específico de Escudero que se interesa por el

⁵⁰ Carmen Ortiz, “The Uses of Folklore by the Franco Regime,” *Journal of American Folklore* 112, no. 446 (Otoño, 1999): 479-496.

⁵¹ Sobre este tema leer *Why does music matter?* de Neil Gregor. En este enriquecedor ensayo Gregor hace asimismo un llamado para que los historiadores culturales de la música, los etnomusicólogos, hagan un esfuerzo en sus estudios de discutir el objeto de su estudio, la música. Que no solamente se discutan los aspectos extra-musicales, las ideologías y los discursos que se difunden al transmitirse la música, que se haga un esfuerzo por analizar la música (es decir, sus aspectos armónicos, instrumentales, vocal, etc.) ya que así expone se logra una visión abarcadora del tema analizado. Neil Gregor, “Why does Music Matter?,” *German History* 34, no. 1 (Marzo, 2016): 113-130.

También leer Lydia Goehr, *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music* (Oxford: Clarendon Press, 1997).

⁵² Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla, *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica, 1939-1953* (Madrid: Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia Contemporánea, 1988).

establecimiento de filiales del ICH en América. Ambos, asimismo, coinciden en su interpretación de la trayectoria que tuvo la ideología de la hispanidad durante el franquismo al presentar un desarrollo lineal de la misma, que como se ha señalado anteriormente pasaba de connotaciones imperialistas, a una en la que se resaltaban los vínculos culturales (con la intención de no herir las sensibilidades de los latinoamericanos) y culminando con el relieve dado a los acuerdos económicos, interpretación que no concuerda con la difusión que tuvo la hispanidad en los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos, en donde todavía en la década del 60 se encontraban evocaciones del imperio español en América.

Esta perspectiva habría que contrastarla con los argumentos encontrados en los más recientes ensayos sobre el ICH, *Una “sinfonía de muticolor variedad”: el Instituto de Cultura Hispánico de Aragón (1950-1971)* de Gustavo Alares López⁵³ y *Celebrating the Nation: 12 October, from ‘Day of the Race’ to Spanish National Day* de Marcela García Sebastiani y David Marcihacy. En ambos escritos se destaca la importancia de la identidad regional en la difusión del mensaje contenido en la ideología de la hispanidad en distintas partes de España para entre otras cosas facilitar la transmisión a la población local e integrar las elites regionales en el proyecto político nacional. Esta reivindicación de lo local, claro está, estaría siempre supeditada a una lealtad a la identidad nacional. García Sebastiani y Marcihacy llegan incluso a exponer que para el caso de las celebraciones conmemorativas del 12 de octubre, en Castilla y Andalucía, durante los últimos 15 años de la dictadura la idea del imperio desempeñaba un rol muy importante. Citamos:

“The recreation of the empire was especially important in the commemorative ceremonial deployed by the ICH in Castile and Andalusia during the last 15 years of *tardofranquismo*, ‘Late Francoism’, after 1960. The ceremonies and events in these areas presented anew the idea of a Catholic Spain that had civilized the American continent, and extolled the myth of the central role of Castile within Spanish identity”.⁵⁴

Tal visión ayudaría a explicar por qué, a diferencia de lo expuesto por Escudero y Delgado Gómez-Escalonilla, los cuales indican que el ICH procuró suprimir el uso de cierto vocabulario en sus intercambios culturales con América Latina, como era el caso de la palabra

⁵³ Gustavo Alares López, “Una “sinfonía de muticolor variedad”: el Instituto de Cultura Hispánico de Aragón (1950-1971),” *Jerónimo Zurita* no. 80-81 (2005-06): 253-274.

⁵⁴ Marcela García Sebastiani y David Marcihacy, “Celebrating the Nation: 12 October, from ‘Day of the Race’ to Spanish National,” *Journal of Contemporary History* 52, no. 3 (2017): 751.

imperio, en los festivales se continuó utilizando dada la relación estrecha entre Extremadura y la conquista y colonización de América.

No es de extrañar por otro lado que Escudero y Delgado Gómez-Escalonilla no discutan los festivales de música al analizar los intercambios culturales entre España y América Latina pues ha sido también a partir del siglo XXI que ha tomado auge la historiografía sobre el rol diplomático de la música en las relaciones internacionales. Muestra reciente son los números dedicados por las revistas académicas *Diplomatic History* y *Relations internationales* a esta temática en el 2012 y 2013, respectivamente.⁵⁵

Finalmente, el estado de la historia contemporánea sobre Extremadura, y Cáceres en particular, está lejos de ser la ideal. Reconociendo esta realidad el año pasado, 2016, el Grupo de Estudios sobre la Historia Contemporánea de Extremadura (GEHCEX), asociación cultural dedicada a la promoción de la historia contemporánea de Extremadura declaraba lo siguiente acerca de los proyectos históricos dedicados a esta región en su informe sobre los primeros diez años de sus actividades:

“si dejamos al margen los proyectos de investigación de la Universidad de Extremadura relacionados con la Historia Contemporánea de nuestra región (a los que por cierto acceden muy pocos investigadores ajenos a dicha institución) y algún importante premio, el panorama es realmente desolador”.⁵⁶

Sin embargo, se pueden encontrar algunos estudios valiosos para nuestra tesis, dentro del predominio hacia la discusión de la Guerra Civil Española y el primer franquismo, desde una perspectiva política y militar, en los escritos históricos dedicados a la dictadura franquista en Extremadura. Este es el caso de la ya citada tesis doctoral de M^a. Monserrat Pastor Blázquez *Los años del desarrollismo en Extremadura, 1955-1975: Aspectos demográficos y socioeconómicos* que principalmente se enfoca en el impacto (o la falta de impacto) que tuvieron los Planes de Desarrollo en la economía de la región a consecuencia de supeditar el gobierno central las

⁵⁵ *Diplomatic History* 36, no. 1 (enero, 2012): 1-236; *Relations internationales* 3, no. 155(2013): 1-142; *Relations internationales* 4, no. 156(2013): 1-168. Otras obras referenciales de esta temática serían por ejemplo: Carol A. Hess, *Representing the Good Neighbor: Music, Difference, and the Pan American Dream* (New York: Oxford University Press, 2013) y Clare Croft, *Dancers as Diplomats: American Choreography in Cultural Exchange* (New York: Oxford University Press, 2015).

⁵⁶“X ANIVERSARIO del GRUPO de ESTUDIOS sobre la HISTORIA CONTEMPORÁNEA de EXTREMADURA (GEHCEX),” Grupo de Estudios sobre la Historia Contemporánea de Extremadura (consultado el 26 de noviembre de 2017) http://www.todoslosnombres.org/sites/default/files/version_2_xii_2016_x_aniversario_gehcex.pdf. Se hace referencia al premio de investigación cultural Arturo Barea convocado por la Diputación Provincial de Badajoz.

necesidades económicas de Extremadura a las del resto del país, subdesarrollo que también estaría muy influenciado por el alto nivel de emigración extremeña ocurrida durante el franquismo, ante la falta de oportunidades laborales, hacia el extranjero y hacia los centros de producción industrial en España, predominantemente hacia Barcelona. César Rina Simón por medio de su obra *La construcción de la memoria franquista en Cáceres. Héroes, espacio y tiempo para un nuevo estado (1936-1941)* igualmente es una referencia importante al momento de analizar la importancia dada a la arquitectura, a la piedra en Cáceres, al ser un símbolo del régimen, lo cual se hace muy patente en los festivales o al examinar el interés por impulsar el turismo cacereño, pues este expone cómo el “turismo se convirtió en una baza política y económica para la ciudad” desde los comienzos del franquismo en Cáceres.⁵⁷ Por su parte, la recopilación de las 125 ponencias encontradas en *Antropología cultural en Extremadura. Primeras Jornadas de Cultura Popular*, jornadas realizadas en 1989 que pretendían servir “como actas de nacimiento de las disciplinas antropológicas” en Extremadura, con el objetivo de “incentivar y difundir el conocimiento de la cultura extremeña”, es de gran utilidad pues se discuten aspectos religiosos, festivos, y folklóricos de la sociedad extremeña que se relacionan con las discusiones a tener en nuestra tesis.⁵⁸

Marco conceptual

Los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos ofrecen una oportunidad idónea para estudiar varias facetas de la política cultural del franquismo hacia América Latina. A través del análisis de la organización de los festivales desde sus comienzos de la mano del ICH hasta el momento de su finalización, cuando ya formaban parte de los Festivales de España, sirve para entender las confrontaciones de las visiones de estos dos organismos respecto a cuál debía ser la importancia concedida a los festivales, si era el intercambio musical, la fraternización política con los países latinoamericanos o el fomento turístico de la región de Extremadura, que a la vez se pueden entender como un reflejo de las transformaciones que estaban ocurriendo en la España franquista a nivel general. Sin embargo, el que los festivales se realizaran en Cáceres, que el

⁵⁷ César Rina Simón, *La construcción de la memoria franquista en Cáceres. Héroes, espacio y tiempo para un nuevo estado (1936-1941)* (Cáceres, España: Universidad de Extremadura, 2012), 123.

⁵⁸ Javier Marcos Arévalo y Salvador Rodríguez Becerra, coords., *Antropología cultural en Extremadura. Primeras Jornadas de Cultura Popular* (Mérida, Badajoz: Editorial Regional de Extremadura, 1989)

público receptor fuera prioritariamente cacereño, permite que se puedan observar distintivos que de haberse realizado los festivales en otra parte de España o en América no hubieran tenido. Y en este sentido es fundamental examinar los discursos encontrados en los festivales respecto a la ideología de la hispanidad y al folklore, tanto español como latinoamericano, discursos que evidentemente están relacionados entre sí. Aparte de entender el mensaje de la hispanidad como supeditado a la región, con su historial de la conquista y colonización de América, con una tradición literaria que representaba a los conquistadores como “semidioses” o “dioses”, habría que preguntarse cuál era el interés por continuar el mensaje de una hispanidad que historiográficamente está asociada con los inicios del franquismo. ¿Era simplemente con el fin de enorgullecer a los cacereños de su historia, de su pasado conquistador? ¿De levantar su moral ante la sensación de olvido, de abandono, que no es excesivo indicar que se extiende hasta nuestros días? ¿O son los factores de identidad cultural española en contraposición con lo latinoamericano los que ayudan a explicar tal postura? Para contestar estas preguntas se hace indispensable entonces ver cuál era la representación que se hacía del “folklore mestizo”, de la música folklórica latinoamericana, ya que a través de este análisis se aprecian claramente las nociones imperantes de identidad respecto a los vínculos culturales entre españoles y latinoamericanos. No únicamente se puede observar el alegato de la música española como el componente predominante de la fusión existente en la música folklórica latinoamericana, sino que como es de esperar en esta discusión entran cuestiones relacionadas con la etnicidad y la raza, especialmente al discutirse las manifestaciones sonoras de los indígenas americanos. A pesar de las expresiones de similitud, de hermandad, existentes entre los países latinoamericanos y la “Madre Patria” expuestas en los discursos de la hispanidad, es evidente que lo latinoamericano, en este caso en relación a la música y la raza, se relacionaba con la “otredad”, servía de contraposición a lo español, lo cual es muestra de las ambigüedades y contradicciones inherentes a la ideología de la hispanidad.

Sería interesante observar en este sentido si las participaciones de las agrupaciones folklóricas latinoamericanas llegaron a retar las nociones difundidas en los discursos de los festivales (pese a la censura imperante en el franquismo), ya fuera por medio de su música, lírica, vestimenta, ceremoniales o comportamientos manifestados en los festivales. En unos festivales multiculturalitas como lo fueron estos, en los que llegaron a participar no solamente agrupaciones del continente americano, sino también filipinas, portuguesas y africanas, es a su

vez preciso considerar cómo los cacereños reaccionaron a expresiones culturales a las que no estaban acostumbrados a presenciar en su día a día. Más allá del disfrute que pudieran representar estos festivales, como un evento diferente que se presentaba anualmente en su ciudad, habría que cuestionarse de qué manera las identidades locales se vieron alteradas (o si se vieron reafirmadas) por su celebración en Cáceres. Pues los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos son un claro ejemplo de cómo una política cultural impulsada por el estado, desde arriba, no siempre tiene la recepción esperada por el público receptor. Así quedaba constatado en el informe interno del Ministerio de Información y Turismo sobre el festival de 1967, cuando para entonces estaba claro el ajuste dado al festival de Cáceres en conformidad con el formato encontrado en los Festivales de España, en donde a la par de otras actividades que originalmente no habían sido programadas por el ICH en sus inicios, tomaba preeminencia el objetivo turístico correspondiente a los intereses del ministerio. En el informe se declaraba lo siguiente:

“Los Festivales Folklóricos Hispano Americano[s] despertaron mayor interés que los Festivales de España, el público lo esperaba cada año con auténtica ilusión y participa de una forma plena a lo largo de cada una de las sesiones. Este hecho determina que hacia los Festivales de España existiera una falta de atención, el Folklore Hispano-Americano polariza totalmente la ambición cultural de la masa y el teatro pasa más bien desapercibido.”

Y esto se producía no obstante la poca participación latinoamericana en la edición de ese año y a la “deficiente programación”.⁵⁹

Al mismo tiempo nuestro estudio se enfoca en el rol que tuvieron los festivales para los participantes latinoamericanos, tanto artistas como diplomáticos. Habría que considerar cuál era el beneficio que los exponentes del folklore latinoamericano entendían obtenían de los festivales en cuanto a la trayectoria de su agrupación, como por ejemplo la oportunidad de viajar a España y al resto de Europa o el entrar en contacto con otras expresiones musicales ajenas a la geografía de su país. Por otro lado, esto nos permite estudiar, además de una diversidad de géneros musicales folklóricos, a agrupaciones y músicos latinoamericanos no tan conocidos para esta época, en la que el folklore latinoamericano estaba mayormente asociado a las figuras

⁵⁹ Archivo General de la Administración (AGA), Fondo 52.20, Caja 62.277, Carpeta Núm. 21, Portafolio Cáceres “Festivales de España” 1967.

trascendentales de Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa o Víctor Jara, que practicaban un folklóre militante.

Mientras que para el caso de los diplomáticos latinoamericanos, hay que tener conocimiento de cuáles eran las inclinaciones políticas de los gobiernos en sus países de origen para así comprender su relación con la dictadura franquista. Investigar si se sacaba alguna ventaja política o económica, al aceptar la invitación del gobierno franquista para visitar a Cáceres de manera oficial con motivo de los festivales. ¿Se relacionaba el nombramiento de alguna de sus hijas como reina de los festivales con algún acuerdo económico o político con el gobierno de Franco, con alguna coyuntura histórica particular entre ambos países que causaba tal nombramiento? ¿O sencillamente esta designación se enmarca dentro de los intercambios culturales con la intención de mejorar la imagen del gobierno franquista en el extranjero, de volverlo más atractivo para los países latinoamericanos?

Nuestra tesis por lo tanto realiza sus análisis desde un enfoque interdisciplinario en el cual se estudian los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos desde distintos niveles. Interdisciplinaria debido a que se analizan factores musicales, folklóricos, ideológicos, turísticos, de política cultural, de diplomacia internacional, donde además la recepción toma gran valor. Es simultáneamente un estudio local, pues se investiga el impacto que los festivales tuvieron en la ciudad de Cáceres (la región de Extremadura tiene igualmente gran relieve en la tesis), como también nacional, ya que estos eventos estaban condicionados por las políticas culturales centralistas impulsadas por el gobierno franquista, en un primer lugar por el ICH y luego por el Ministerio de Información y Turismo. Tampoco se puede perder de vista la perspectiva transnacional al ser los festivales un lugar de encuentro de diferentes países y culturas por lo que de algún modo tuvieron que influenciarse entre sí aunque no necesariamente de manera recíproca.

Conclusión

Por medio del estudio de los Festivales Folklóricos Hispanoamericanos de Cáceres (1958-1970) esperamos hacer una aportación historiográfica que enriquezca el conocimiento que se tiene de los intercambios musicales entre España y América durante el franquismo, de los festivales realizados en España bajo la dictadura, incluyendo los Festivales de España, y de

Extremadura, especialmente de Cáceres. Que los festivales fueran sobre todo de música folklórica permite que las cuestiones de autenticidad y etnicidad ocupen un lugar muy importante en nuestra discusión. Es una oportunidad para entender cómo la música folklórica latinoamericana fue utilizada por el franquismo para promover su ideología de la hispanidad hacia los cacereños y demás asistentes. Así pues, nuestra tesis le presta especial atención a las representaciones y discursos que se hace de la hispanidad y de la música folklórica latinoamericana a través de estos festivales. El que por lo visto los cacereños hayan tenido un gran aprecio por el folclore latinoamericano nos lleva al mismo tiempo a procurar entender cómo la recepción del público no necesariamente está dominada por las representaciones o discursos empleados por el estado, sino que puede darse una recepción que no sea reflejo de la ideología transmitida. Finalmente, no nos podemos olvidar de los exponentes de la música folklórica, es esencial procurar entender cuáles fueron las motivaciones para su participación y de qué manera fueron impactados por la misma. Que un objeto de estudio no haya tenido trascendencia histórica en el pasado no significa que tenga que continuar siendo así en el futuro.